

USMERJANJE POGLEDA

USMERJANJE POGLEDA

Jože Dolmark
Nina Dragičević
Tibor Hrs Pandur
Ivo Svetina
Dušan Šarotar
Nataša Velikonja
in
Gábor T. Szántó

Uredila Gabriela Babnik



UMco

Ljubljana, 2018

USMERJANJE POGLEDA

Jože Dolmark, Nina Dragičević, Tibor Hrs Pandur, Ivo Svetina,
Dušan Šarotar, Nataša Velikonja in Gábor T. Szántó

23. Slovenski dnevi knjige
Literatura in film

Uredila: Gabriela Babnik
Za založbo UMco: Samo Rugelj

© za besedilo: Društvo slovenskih pisateljev in
UMco d.d., 2018.

Skupna izdaja Društva slovenskih pisateljev in založbe UMco

Spremna beseda: Gabriela Babnik
Fotografije: Dušan Šarotar
Prevod iz madžarščine: Marjanca Mihelič
Lektura: Kristina Sluga
Oblikovanje ovitka in prelom: Aleš Cimprič
Fotografija na naslovnici: Dušan Šarotar
Tisk: Primitus d.o.o.
Naklada: 300 izvodov, 1. natis
Ljubljana, april 2018

Publikacija je nastala v okviru 23. Slovenskih dnevov knjige.
Publikacija je nastala s finančno podporo
Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

Brez pisnega dovoljenja založbe je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, javna priobčitev, predelava ali druga uporaba tega avtorskega dela ali njegovih delov v kakršnem koli obsegu ali postopku, skupaj s fotokopiranjem, tiskanjem ali shranitvijo v elektronski obliki, v okviru določil Zakona o avtorski in sorodnih pravicah.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.09:791
791:821.09

USMERJANJE pogleda / Jože Dolmark ... [et al.] ; uredila, [spremna beseda] Gabriela Babnik ; [fotografije Dušan Šarotar ; prevod iz madžarščine Marjanca Mihelič]. - 1. natis. - Ljubljana : UMco : Društvo slovenskih pisateljev, 2018

ISBN 978-961-7050-05-9 (UMco)
1. Dolmark, Jože 2. Babnik, Gabriela
294525184

UMco d.d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana, tel.: 01/ 520 18 39
e-naslov: bukla-urednistvo@umco.si, spletna stran: www.bukla.si

VSEBINA

Gabriela Babnik (spremna beseda) POGLED KOT OPTIČNI DISPOZITIV, KI SE NAHAJA NA PRESEČIŠČU LITERATURE IN FILMA	7
Jože Dolmark O SOLZAH IN SVETNIKIH	27
Nina Dragičević »NJENO TELO TRČI V MOJE, RAZPOČIM SE V NJEJ, V UŠESIH MI RJOVI«	51
Tibor Hrs Pandur PSIHOLOŠKE OPERACIJE	105
Ivo Svetina FILM, ROMAN, PREŠUŠTVO	133
Dušan Šarotar PESNIŠKA PODOBA	153
Nataša Velikonja BREZDANJA REPRESIJA ZGODB	165
Gábor T. Szántó 1945 (VRNITEV DOMOV)	185

*Zahvaljujemo se Dušano Šarotarju,
ki je prijazno odstopil svoje fotografije za to knjigo.*

SPREMNA BESEDA

Gabriela Babnik

Pogled kot optični dispozitiv, ki se nahaja na presečišču literature in filma

VPRAŠANJE STIKA LITERATURE in filma najprej odpira vprašanje modernosti, torej vprašanje vznika identitete, ki ne temelji na pripadnosti, temveč na kompleksni in vzajemni igri medosebnih razmerij. Ali povzemajoč Francesca Casettija (knjiga *L'occhio del Novecento*, 2005; slov. prevod *Oko 20. stoletja*, 2013): »To, kar smo, nismo zaradi narave ali usode, temveč smo to, kar smo v očeh drugega.« Čeprav Casetti filmu podeljuje naravno zaveznitvo z modernostjo, posebej z modernostjo 20. stoletja, in raziskuje načine, kako je film deloval na nove oblike subjektivnosti, ki jih je prinesla množična družba, si je vredno priklicati v spomin znameniti esej Walterja Benjamina *Umetnina v času, ki jo je mogoče tehnično reproducirati* (*Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).

V njem Benjamin pojasnjuje, da ima vsaka faza človeške zgodovine svoj specifični način, kako zajeti realnost. Tip pogleda, ki ga

povzame določena doba, neposredno razkri-va skrbi in zanimanja, ki so zanjo značilna, in simptomatično je, da Benjamin piše o tem, da 20. stoletje obvladujeta dve tendenci, ki resonirata z naraščanjem pomena množic v današnjem življenju; prva faza pomeni poskus zблиžanja »stvari prostorsko in človeško«, na drugi strani pa je poskus prepoznanja »smisla za enakovrstno v svetu«.

Ti dve težnji s poudarkom na bližini in enakosti legitimirata dojemanje realnosti, ki je po eni strani bolj neposredno in po drugi strani odpira več perspektiv; literatura, ki naj bi se po Casettijevem mnenju podrejala kontemplativnemu vidiku, zagotovo ni težila k neposredni dojemljivosti ali celo mehanski reprodukciji, kot je to mogoče reči za film. Če tok filmskih podob opredelimo kot nekaj, kar sledi principu enakopravnosti, literaturo pa kot pogled, ki ohranja stare privilegije, to pomeni, da sledimo Casettijevi liniji, in literaturi odrečemo modernost. Literatura je zagotovo, tudi ob nastopu filma, torej na začetku 20. stoletja, odpirala vprašanja, kako se prilagoditi drugim in hkrati ohranjati lasten status, kar je eden od motivacijskih momentov modernosti, pri čemer pa je vseeno potrebno dodati, da zaradi narave svojega medija nikoli ni mogla ponuditi uresničevanja *kolektivnih sanj* ali skupnosti v tistem wagnerjanskem smislu, kot je to leta 1908 zapisal Ricciotto Canudo v knjigi *Trionfo del cinematografo*: v dvorani vznikne »želja po novi zabavi,

po novi radosti človeškega spektakla, po veselju, po zbirališču, v katerem lahko bolj ali manj pozabimo na lastno izolirano individualnost.«

Kakšen tip pogleda, ali pa morda celo *izolirano individualnost*, je uveljavljala literatura 19. stoletja, lepo povzame Edward Said v delu *Kultura in imperializem* (*Culture and Imperialism*, 1993; slov. delni prevod v zborniku *Oblasti povedati resnico*, 2005). Said tu navaja zanimivo dejstvo, ki se dotika angleškega romana 19. stoletja. Za primer si vzame roman Jane Austen. V podpoglavju z naslovom *Narrative and social space* (*Narativni in družbeni prostor*) trdi, da naj bi *Mansfield Park* znotraj opusa Jane Austen definiral moralne in družbene vrednote, ki določajo tudi njena druga dela; Jane Austen sicer ni edina, ki jo Said vzame pod drobnogled. Med njimi se znajdejo tudi avtorji, kot so Thackeray (*Vanity fair*; slov. prevod *Semenj ničevosti*), Dickens (*Great expectations*; slov. prevod *Veliko pričakovanje*), Disraeli (*Tancred*), George Eliot (*Daniel Deronda*), Henry James (*The portrait of a lady*; slov. prevod *Portret neke gospe*), Conrad, Kipling, G. Orwell, Joyce, Cary, Forster, Lawrence in tako dalje, skratka, avtorji romanov, v katerih naj bi se imperiji pojavljali kot ključno ozadje. Njegova utemeljitev za takšno naravnost je, da aluzije na imperij, ki jih je načeloma mogoče najti tudi v drugih kulturah 19. stoletja, nikjer niso tako redne in pogoste kot ravno v angleški kulturi. Po izjavi Johna Seeleyja, naj bi bila ekspanzija osrednje

dejstvo o Angliji s konca 19. stoletja in Said se s tem strinja; kot argument navaja konkretno situacijo: »[...] sediš v Londonu – recimo da imaš majhno stanovanje v Hampsteadu – da se nekega jutra zbudiš in si rečeš, nadzorujem življenja stotih ljudi«.

Če primerjamo populacijo Anglije in na primer Indije, ki jo je Anglija nadzirala več kot tristo let, potem to pomeni, da je vsak Anglež nadzoroval približno sto ali sto petdeset ljudi. Še pomembneje pa je po Saidovem prepričanju, da nobena druga zahodna država ni imela takšne nepretrgane imperialne tradicije kot ravno Anglija. Po njegovem mnenju na primer pred letom 1860 ali 1870 ne moremo govoriti o italijanskem romanu. Nemški roman naj bi se pojavil šele po letu 1870. Z nekaj izjemami tudi v Španiji nimajo romana 19. stoletja. Seveda Said te komparacije izpeljuje v kontekstu kontinuitete in stabilnosti, ki naj bi jo premogla samo angleška država. Francija kot edina možna kolonialna tekunica, po njegovem mnenju, namreč ni imela dovolj trdne imperialne identitete.

Toda kje se imperializem in roman v resnici stikata, da Said lahko izjavi: »Šel bom tako daleč in rekel, brez imperija ne bi bilo evropskega romana, kakršnega poznamo.« Gre za to, da je roman za Saida kot forma institucionalen. To pomeni, da vključuje celoten sistem družbene referenčnosti, ki je odvisen od obstoječih institucij buržoazne ali meščanske družbe, njene

avtoritete in moči. In če torej roman pojmu-
jemo kot artefakt meščanske družbe, imperi-
alizem pa kot posledico ali odraz podjetnosti
meščanskega razreda, potem je logični zaklju-
ček sledeč: roman je bil del angleškega čezmor-
skega imperija. Ta njegov delež pri ustvarjanju
in vzdrževanju imperija se kaže kot ujemanje
med »vzorci narativne avtoritete«, ki so kon-
stitutivni za roman, in »kompleksno ideolo-
ško obliko«, ki je podlaga imperialističnemu
prizadevanju. Saidov argument je torej, da
v fiktivnem, narativnem obstaja imaginarna
projekcija, ki sugerira, da je na primer Angli-
ja na različne načine povezana s čezmorskimi
kolonijami; zgodovinska izkušnja je torej pre-
šla v imaginarno (izkušnjo) predvsem zato, ker
je bilo to mogoče – čezmorska ozemlja so bila
del intelektualne, imaginarne, emocionalne la-
stnine Anglije. Če beremo nemški roman iste-
ga časa, trdi Said, je to nekaj povsem drugega.
V njih ni govora o »naših ozemljih«; čezmor-
ska ozemlja v njih igrajo drugačno funkcijo,
na primer funkcijo eksotičnega. Odveč je to-
rej poudarjati, da je ravno zaradi historignega
momenta imperializma »biti angleški pisatelj
pomenilo nekaj popolnoma specifičnega in
drugačnega od denimo, biti francoski ali por-
tugalski pisatelj.«

Iz zgornjega primera je predvsem razvidno,
da tradicionalne umetnosti, kot jih imenuje
Casetti, niso v tolikšni meri samo stvar kon-
templativnega, s čimer literaturi, posebej v

razmerju do filma, podeljuje sekundarno vlogo v smislu odzivnosti na impulze določene dobe, temveč gre bolj za to, da je bil roman 19. stoletja namenjen zelo specifični publiki, in v tem smislu ni izpolnjeval Benjaminovega kriterija enakovrstnosti v svetu. Romana 19. stoletja, in ne glede na njegovo nacionalno pripadnost, ne zanimajo (bralske) množice, in zatorej roman tudi ne lovi v kader vse in vsakogar, sledeč principu enakopravnosti. Dialog s časom, predvsem v smislu preizkušanja novih oblik videnja, je v 20. stoletju med vsemi umetnostmi najbolj utelesil prav film. Dodatna prednost, ki si jo je pridobil v razmerju do literature, je, da je uveljavil pogled, ki je zmožen prelomiti z edinstvenostjo, značilno za tradicionalno umetniško delo, saj je lahko ponovljen na vsaki kopiji filma. Film je nenadoma slavil dostopnost in bližino stvari, in je to počel v sozvočju z dobo, ki je ti dve lastnosti malodane postavila na piedestal. Kar se je še zadnji hip zdelo neponovljivo in nedosegljivo, je bilo nenadoma spremenjeno v razstavni eksponat, ki je na ogled vsem.

Seveda se najprej zastavi vprašanje, katerim oblikam videnja je film dajal prednost? Kako je beležil dogodke, in nenazadnje, kako je opredelil način percepcije sveta? Film je namreč od samega začetka nihal med dvema poloma: po eni strani se je znašel razpet med nostalgijo po vzvišenem izrazu umetnosti in dovzetnostjo za spremembe, ki jih prinaša

določena doba; te spremembe so povezane z znanstvenimi odkritji in njihovo rabo v industriji, na povečevanje trga in števila proizvodov, na demografske pretrese in nastop novih družbenih razredov, na vzpostavitev transportnih in komunikacijskih omrežij. V teh razmerah torej vznikata potreba po bližini, učinkovitosti, razpoložljivosti, o čemer je pisal Benjamin. Toda bolj produktivno od prevpraševanja, ali se film res bolj od literature odziva na novosti, aktivnosti, hitrosti, individualizem ali pa je zanj bolj smiselna nostalgija, želja po umiku, po zavzetju distance, po naravnosti, stabilnosti in upočasnitvi, je preučitev kompleksnosti, ki jo ponujata tako film kot literatura. Kot piše Benjamin, film dobesedno »bombardira gledalca s svojimi dražljaji«; s tem je sugerirano, da film ojača moč vida, in nenazadnje, vpelje nov tip pogleda, ali kot zapiše: »v trenutku, ko je svet sneman, namesto prostora, ki je prepojen s človeško zavestjo, nastopi prostor, prežet z nečim, česar se ne zavedamo.« Še pomembnejša od Benjaminove misli, da nas film spravlja v stik s stvarmi, da nam odpre oči in omogoči, da ponovno uzremo realnost, kar je mimogrede – tudi v heideggerjanski maniri – lastnost literature, je opomba, da filmski aparat neposredni pogled na svet tudi zastre. Gre torej za to, da po Benjaminovem prepričanju film zna medirati med estetsko in komunikacijsko funkcijo. Tisti, ki vztrajajo, da bi

film moral težiti k dostojanstvu tradicionalnih oblik, in da filmi, predvajani na primer v berlinskih kinodvoranah ne bi smeli težiti k izražanju površinskega, se ne motijo samo v tistem delu, ki zagovarja, da je »komunikacija nepogrešljiv cilj umetniških del« (Raymond Spottiswoode).

Verjetno ne pretiravamo, če zapišemo, da je to tudi stična točka literature in filma. Tako film in literatura v različnih trenutkih in prostorih opravljata vlogo mediatorja, in sicer vsak z lastnimi sredstvi. Oba medija se uravnavata po krogotoku družbenih diskurzov kot po svojem pogledu ter iščeta ravnovesje; ko torej določeni pisci zagovarjajo idejo, da se je pogled modernosti utelesil v filmu, pozabijo dodati, da je vedno potrebno spregovoriti o točno določeni kinematografiji ali določenem žanru v literaturi, in da je v resnici vedno potrebno gledati na dveh ravneh: v centru in na periferiji oziroma na prizorišču in v zakulisju.

Preden se spustimo v diskusijo, kakšen tip pogleda je bil prevladujoč v literaturi, recimo v 19. ali 20. stoletju, in kakšen tip pogleda je ustvaril film, se je smiselno vprašati, ali je dandanašnji sploh še smiselno govoriti o pogledu: novejša študija vprašanja vida namreč zajemajo cel spekter zaznavnih in čustvenih procesov, ki segajo tudi v polje zaznavnega in, kot smo videli, tudi družbenega. Oko že dolgo ni obravnavano kot zgolj čutni organ. Bolj smiselno je govoriti na primer o izkustvu, ki ga Casetti

opredeljuje kot »horizont, h kateremu gre pripeljati gledanje«. Pri tem dodaja, da je bil film v družbeni zavesti že v prvih desetletjih 20. stoletja nemudoma identificiran kot optični dispozitiv, in na osnovi tega tudi presojan. Ne glede na to, da ni več modno govoriti o filmu ali literaturi, pač pa o množični zabavi, urbanih fenomenih ali procesih družbene produkcije, se Casettiju še naprej zdi smiselno govoriti o pogledu, ki pa deluje kot oksimoron, torej »pogled, ki zmore delovati na nasprotujočih si bregovih«. V tem smislu loči med petimi opcijami pogleda: subjektivni pogled veže na vznik in na določeno gledišče; v sestavljenem pogledu se realnost in domišljija pomešata; prodorni pogled nadgradi svoje zmožnosti s pomočjo stroja; vznemirjeni pogled; in poglobljeni pogled, ki nam daje občutek, da smo poglobljeni v svet, ki ga vidimo.

Vsi omenjeni pogledi so, recimo temu, nasprotujoči si poli modernosti. Nenadoma se znajdemo v situaciji, ko naj bi svet ujeli z več plati ali v več trenutkih hkrati. Seveda je jasno, da je vsak pogled odvisen od nekega »tukaj in zdaj«, hkrati pa aktivira pogled, ki bi znal »tukaj in zdaj« prepresti v celovitejšo formo, ne da bi se pri tem zatekel v abstrakcijo. Casetti trdi, da se filmu ta igra posreči skoraj spontano, in sklicujoč se na Benjamina, zagovarja, da so »v dobi tehnične reproduktibilnosti eksemplarične tiste naprave, ki si prizadevajo za odprtost svojih vsebin, ki potencirajo hitrost in

razsežnost svojega delovanja, in ki vrednotijo prisotnost tehnologije»; toda poglejmo, kako je s tem v polju tiste umetnosti, ki naj bi vzdrževala distanco, in katere načini prikazovanja so še vedno vezani na prikrievanje in na kultno, torej na literaturo.

Henry James je v vrsti predgovorov in razprav, napisanih na prehodu iz 19. v 20. stoletje, izpostavljajal »očividca« zgodbe. Ne glede na to, da »očividcu« nadene različne nazive, od *reflektorja* do *registratorja*, je zanj značilno, da se pripoved odvija skozi njegove oči. Bistvo zgodbe je torej v tem, kako on doživi dogodke v zgodbi. S tem ko pripoved očividcu pusti, da jo vodi, ustvari tudi določeno omejenost pogleda; s tem pride z zgodbo na plano samo tisto, kar *personalni pripovedovalec* vidi s svojega opazovališča. James je to zamejenost sicer skušal razširiti, da je vpeljal znamenito podobo pripovedi kot zgradbe z neskončnim številom oken: »Hiša romana nima enega okna, temveč jih ima milijon [...].« Pomeni, da je dojemanje odvisno od okna, skozi katerega gledamo, in da naš pogled ne more biti drugega kot parcialen. Če torej govorimo o navzočnosti opazovalca, moramo spregovoriti tudi o pogojih samega opazovanja; tovrstna jamesovska utelešenost in umeščenost pogleda prinaša v branje ne samo to, da vsaka pripoved vsebuje pogled, ki je vezan na gledišče, temveč ukinja absolutni pogled kot tak, in s tem tudi kartezijansko logiko. Pogled ne razkriva več realnosti ali celote,

besede, kot so absolutno, abstraktno, moramo nenadoma odmisлити, temveč se odziva na subjekt in obdeluje fragmente.

Ta spremenjeni akt gledanja, ki ga je literatura, utelešena v romanih Jamesa Joycea ali pa Virginie Woolf, poimenovala kot večperspektivnost, bi Benjamin nemudoma zvezal z moderno izkušnjo, ki osvetli izgubo koherence in enotnosti. Literatura je tovrstno zmanjšanje vidnega polja objokovala ali pa vsaj bistveno bolj kot film; govorilo se je na primer celo o polomu humanizma. Takšen primer je upravičeno znameniti esej *Philologie der Weltliteratur* Ericha Auerbacha, ki ga je napisal po drugi svetovni vojni. Auerbach je »razpuščanje resničnosti v mnogotero in mnogoznačno odsevanje zavesti« razumel kot odklon od tistega pogleda, ki je svet še zmožen nadzorovati in opazovati. Kasneje je, sklicujoč se na Gramscija, ki je zagovarjal idejo, da je izhodišče kritične zavesti razumevanje samega sebe kot produkta historičnega procesa, pa tudi na Vicojevo *sapienzo poetiko*, ki govori o tem, da zgodovinska vednost temelji na zmožnosti človeka, da vednost ustvarja in je ne zgolj sprejema, poskusil obnoviti idejo humanizma že omenjeni Edward Said. Said je sicer skušal definirati t. i. pojem transcendentnega humanizma, katerega bistvo je sekularna predstava o človeškem ustvarjanju zgodovine. Z njim je presegel/dopolnil Auerbacha, ali kot nanj opozarja v prvem poglavju

knjige *Culture and Imperialism – Overlapping Territories, Interwined Histories* (2005): »Ko je Auerbach v eseju z naslovom *Philologie der Weltliteratur*, ki ga je napisal po drugi svetovni vojni, omenil, koliko 'drugih' literarnih jezikov in književnosti se je pojavilo (kakor da so prišli od neznano kje: ne omenja ne kolonizacije ne dekolonizacije), je bil glede tistega, kar se zdi, da je tako nerad priznal, prej bojazljiv in strahopeten, kakor pa zadovoljen. Romanja je bila v nevarnosti.«

Toda kolikor je bil Auerbach, pri čemer je potrebno dodati, da vsekakor ni bil edini, morda res »bojazljiv« glede »razpuščanja resničnosti«, se je vseeno zelo dobro zavedal, kaj je povzročilo moderno, razplasteno zavest. Za našo razpravo je nebitveno, ali je bil to proces dekolonizacije (dobesedno vdor drugih, barbarskih jezikov in književnosti), kot poudarja Said, ali kaj čisto tretjega, ni pa nepomembno, da je večperspektivno zavest, predvsem zaradi tehničnega vidika, lažje zapopadla filmska umetnost. Medtem ko literatura lahko pove le eno stvar naenkrat, nam film v istem kadru pokaže lik kot učinke njegovega delovanja. Toda vrnimo se k filmu in vprašanju, kako se spopada z idejo omejitve, povezane prav z navzočnostjo gledišča. Mnogi filmski teoretiki, posebej na začetku 20. stoletja, so še naprej sanjali tudi o pogledu, ki bi prikazal svet v njegovi celovitosti. Z montažo vsak posnetek res pokaže en sam pogled, toda sosledje posnetkov omogoča

večperspektivnost in vseprisotnost. Morda si je to lažje predstavljati, če povlečemo vzporednice med kubistično ali futuristično umetnostjo, ki na podoben način skušata ujeti svet z več plati ali v več trenutkih hkrati. Čeprav verjetno tudi v svetovni literaturi obstajajo tovrstni poskusi, pa se vendarle zdi, da v filmu obstajajo kot navidezno »naravni«.

Sestavljanje gledišč v celoto, v kateri je pomen delov ohranjen, hkrati pa se pozornost daje tudi celoti, film prezentira kot mediator-ski projekt. Če film kopiči posamezne *prise de vue*, in drugega čez drugega nanaša posamezne poglede, potem je rezultat določena razpršenost. Francesco Casetti na tej točki vpelje pojem »pluralnega pogleda«, s čimer želi sugerirati, da pogled, ki se osredotoča na detajl, ne pomeni pogleda, ki bi se želel razširiti, temveč gre za pogled, ki v realnosti išče določeno fiksacijo. Ali z besedami Casettija: »Se pravi totaliteta ne kot vsota delov, temveč kvečjemu kot investicija v en sam del v prepričanju, da se bo ta odprl v celoto: stava na neki detajl, toda detajl, ki je bistven in čigar pomen omogoča, da ponovno razmislimo o vsem ostalem.« Gre mu za totaliteto, vezano na »koncentrirani pogled«, pri čemer pa se že sklicuje na Jonathana Craryja, ki je v eni svojih knjig pisal, kako se je na prehodu iz 19. v 20. stoletje razvilo zanimanje za pozornost. Tovrstno zanimanje je bilo seveda posledica sprememb v percepcijskem horizontu, ko se

je zdelo, da sveta ni bilo več mogoče doumeti s pojmi neposrednosti, prezenca in točnosti. Svet je začel uhajati subjektu, ki se je začel zavedati, da je, tako Crary v svojem delu *Suspensions of Perception*, od delovanja senzoričnega aparata. Videnje so začeli določati subjektivnost, omejenost in kontingenca.

Svet prikazan na velikem platnu v gledalcu ustvarja iluzijo, da je sinteza sveta še mogoča, da je tisto, kar se zdi v realnem življenju neizvedljivo, v umetnosti še mogoče. Toda poudarek je na iluziji: posebej film se ponuja kot privilegirano področje za vaje v pozornosti. Že tolikokrat omenjeni Francesco Casetti v esejih piše, da je namen filma »zagotoviti nadzor, tudi kognitivni, nad realnostjo«. Povzemajoč Jeana Epsteina (*Bonjour Cinéma*) trdi, da je »veliki plan sinteza osredotočenosti na objekt, njegove interpretacije in obvladovanja.« Analitična montaža, t. i. *découpage*, ki jo omenja, znotraj pripovedi spominja na prehod od enega kadra do drugega, pri čemer gibanje sledi pozornosti idealnega opazovalca.

Tovrstna maksima »nadzora nad svetom« je lepo razložena v vplivnem eseju *Filmski režiser in filmsko gradivo* Vsevoloda Pudovkina. Konstruktivno za omenjenega pomeni »povezovanje različnih delov filmskega traku«, pri čemer je ključna gledalčeva pozornost. Pomeni, da je potek filma determiniran z gledalčevo pozornostjo, in da je film razsekan na trenutke dogajanja. Pudovkinov *découpage* je bil v

modernej dobi zamenjan z izrazi, kot so plan, sekvenca in globina polja. Ključno je, da je gledalcu dodeljena aktivna vloga; to pomeni ostrenje pogleda, fiksacijo detajla, ki izstopa iz celote. Casetti zagovarja idejo, da vedno potrebujemo »središče pozornosti, okoli katerega se bodo lahko vrstile situacije.« In še, da je tovrstno središče krhko in začasno. Za primer podaja Hitchcockov film *Mladi in nedolžni* (*Young and Innocent*, 1937), kjer pogled usmerja pripoved. Posnetek z žerjava, ki ga izpostavlja Casetti, se ne usmerja na to, da bi ujel totaliteto okoliščin, »temveč se odloči, da se bo osredotočil na en in edini del prizora, ki se na ta način loči od vsega ostalega«; v množici, ki se giblje v veži, režiser izbere posameznika in ga izpostavi. Vemo, da je na ta način razkrit dolgo iskani morilec. Če je v tem primeru pogled podvržen omejitvi, je hkrati na delu tudi povednost; ujet je del sveta, pa vendarle je ravno ta fragment ključen za film. V *Mladih in nedolžnih* je pogled usmerjen v osredotočenje, v zamejitev vidnega prostora, pri čemer izpostavljeni element pomeni izpostavitve kvalitete namesto kvantitete. Povsem jasno je, da tisto, kar je ujeta, vidno, tudi nekaj izloča – in to je nevidno.

O tovrstni dinamiki, ki reproducira postopke pozornosti, so pisali številni teoretiki, med njimi tudi eden prvih psihologov filma Hugo Münsterberg, ki je v prispevku iz leta 1916 opozarjal na pomen pozornosti. Gre torej za

proces, ki organizira kaos zunanjih vtisov. V njegovi interpretaciji pozornost do nečesa spremlja odvrnitev pozornosti od preostalega. Sklep je, da je v filmu ob tistem kar gledamo, zmeraj nekaj, česar ne vidimo in da je to vidno prav zato, ker je nekaj drugega nevidno. Ena temeljnih resnic filma je v tem, da prikazovanje vselej spremlja tudi neko prikritje.

* * *

... In tu se ponovno vrnemo k literaturi, ki morda nima tolikšne moči kot film, ki fizično ujame in projektira na platno celo vrsto stvari, zato pa ima literatura zmožnost, da ob odsotnosti ravnopravnih filmičnih kategorij, v bralcu zbudi domišljijo. S tem ko govorimo o izkušnji bralca, poudarjamo gledalčevo sposobnost razbrati tudi to, česar tekst ne poda; če bi to primerjali z nevidnim v filmu, bi bilo to, kot da poskušamo slišati zvok v nemi sekvenci. In morda je ta zamejenost, ki je identična tako filmu kot literaturi, na nek način tista, ki proizvaja celovitost. Če se tu opremo na pisanje Roberta Bressona, na *Zapiske o kinematografu* (*Notes sur le cinématographe*) iz obdobja od začetka 50. do sredine 70. let, ki jih je mogoče brati tudi brez navezave na njegove filme, vidimo, da se tako film kot literatura, odpirata horizontu smisla šele v trenutku, ko sprejmeta omejenost tistega, kar se pojavi na platnu ali listu papirja. Napotek, kako ne »ustvarjaš z dodajanjem, ampak z

odvzemanjem,« je izvrsten tudi za mladega pesnika ali prozaista. In potem še: »Ne pokazati vseh strani stvari. Rob nedokončnega.« Kar se torej odpre z nevidnim, za navzočnostjo mogočega, aktivira domišljijo. In list papirja ali računalniški ekran, ki je navidez prazen, bo pod zaprtimi vekami, vseboval celoto.

Pisci, združeni v tej knjigi, ne bi mogli biti bolj različni. Glediščne kamere, ki jih držijo v rokah, segajo od Tiborjevih predstavitev sanj kot prafilma, kamor se usmerja pogled za zaprtimi vekami, do Jožetovih fragmentarnih zapisov o ljubih prijateljih, med katerimi je posebej dragoceno srečanje z Marjanom Rožancem, od Nininih zapisov, kako se filmske in književne podobe oblikujejo po zvočnosti želje, ki pa ima korenine melodičnih in ritmičnih struktur globoko v zgodovini, do Natašinih panoramskih rezov, kako se ne more poistovetiti z realizmom perspektive, in spet Ilovega počasnega rekonstruiranja aprila leta 1961, ko je kot trinajstletni deček v ljubljanski Kinoteki gledal film o prešuštvu, do Duškovega vrtanja v pisateljsko zemljo in spraševanja, zakaj piše, komu piše, kakšen je smisel pisanja. Rečeno jim je bilo, da naj pogled kot optični dispozitiv, ki se nahaja na presečišču literature in filma, razumejo aluzivno. Očitno so izziv sprejeli kot nepričakovano srečanje s samimi seboj; zazrtje vase brez izgovorov, prikaz samih sebe oziroma lastnega odnosa do sveta je potekal na način, kot ga pri njih še nismo srečali, skorajda

lahko rečemo, da so se vsi pisci prikazali v nekakšni novi luči.

Pri vseh avtorjih vzpon in spust, ali pa recimo potopitev v to, kar jih obdaja, prinaša v branje tekste, za katere čutimo, da so živi, in za katere kot bralci verjamemo, da smo del njih. Ali ima to kaj opraviti z očesom kamere, ki razkrije posameznike v njihovi resnici, in posledično proizvaja tudi občutek nelagodja, saj nas lastna kinematografska podoba kaže kot gole, pomnožene, minljive, obkrožene z lastnim odsevom in negotovostjo, lahko samo ugibamo. Vsi teksti nam torej sporočajo način svojega gledanja, in predvsem, da ni več varnega mesta, iz katerega je sploh še mogoče gledati. Presunljiv je prizor, ki se ga spominja Jože Dolmark iz leta 1990; v Pulju, v hiši na Preman-turski cesti je prevajal tekst Marjana Rožanca, ko ga je sredi razmišljanja iz Ljubljane poklical Stojan Pelko in mu sporočil, da je Marjan umrl. »Ne gre mi več, da bi pisal. Grem na vrt in se sprehajam. Spoznam, da sem melanholičen in ljubim ljudi, ki so načitani in preprosti hkrati, takšni, da lahko sprehajajo vse svoje žalosti skozi vse pokrajine in pesnike hkrati. Marjan je bil človek akcije. Nekdo, ki je veliko vedel in si veliko upal. Nekdo, ki je veliko bral ne samo zato, da bo veliko vedel, ampak tudi zato, da bi kaj pozabil,« zapiše Jože Dolmark. Zdi se, kot da gre tu za več kot zgolj melanholijo. Predvidoma za stanje opazovalca, ki se je znašel brez varnostne mreže; potopljen v lastno duhovno

pokrajino, ki jo opazuje, hkrati pa se zaveda, da je tudi sam objekt nekega (božjega?) pogleda: morda se Dolmark tu spopada z nelagodjem, v duhu nepopustljive resnice, ki je, da nas niti knjige ali pa celo film ne morejo rešiti.



Jože Dolmark

O solzah in svetnikih

1. Jezik in svet: meje mojega jezika so meje mojega sveta

Najprej sem torej tu kot človek, kot bitje z lastnim telesom, ki je vpeto v ta svet, v to neko realnost, v stvarnost. To bitje ima vrsto sposobnosti, ki mu omogočajo, da deluje znotraj tega sveta za določen življenjski vek, v avanturi, ki se ji pravi posameznikovo življenje. Tako se sleherno ljudsko življenje pojavi v tem svetu in se enkratno vpiše v določen zgodovinski čas, v neko širšo človeško skupnost, ki ji s svojim bivanjem tudi vtisne svojo lastno sled. Vse to pa je prvenstveno možno, ker je človek sposoben govora. Človek s tem, da pride na svet, dospe tudi v nekaj, kar je jezik. S postopnim obvladanjem tega jezika pa človek postane večč razvitih oblik mišljenja, čustvovanja, domišljije, vsakršne ustvarjalnosti, zgodovinskega spomina, komuniciranja ter družbenosti nasploh, človečnosti, torej je *zoon politikon*, družbeno bitje, kakor ga je častitljivo poimenoval že Aristotel.

Jezik je sistem izraznih sredstev za govorno in pisno sporazumevanje. Je tisto, kar omogoča sporazumevanje nasploh. Jezik je torej kakršen koli sistem znakov, ki omogočajo sporazumevanje med ljudmi. Ljudje uporabljamo naravni zvočni in pisni jezik oziroma neke vrste standardni ali univerzalni jezik: vsi kulturno-zgodovinsko razviti narodi imajo svoje jezike. Jezik je seveda tudi možno osmisliti s filozofskega stališča in tu se odpira problematika z vrsto vprašanj: jezik kot medij filozofije in še posebej mišljenja; jezik kot nosilec pomena oziroma osmišljanja; jezik kot dejavnost, uravnavana s pravili; jezik kot model in anticipacija resničnosti; jezik kot osnovno civilizacijsko dejstvo ... in slednjič morda najzanimivejša problematika, ki zadeva zelo pomembno razmerje med jezikom in realnostjo.

Ko se vprašam o sebi kot o bitju, ki je tu in zdaj biva v tem svetu, in skušam osmisliti sebe kot dejavnika znotraj tega sveta, se moram vprašati o svojem začetku, o svojem prihodu na ta svet. Zanimivo pri tem je, da se moja zgodba nekako začne v moji odsotnosti in če se izrazim natančneje, v odsotnosti mojega spomina in brez vključitve moje zavesti, da je bila v tem spočetju prisotna. To kaže na to, da zame kot človeka, ki je v svojem bistvu govoreče bitje, začetek mojega bistvovanja kot začetek govorjenja v nobenem oziru ne sovпада z biološkim rojstvom. Ko prispem v jezik, bitje že obstaja. Če bi zavest hotela osmisliti začetek

bitja, bi padla v črno jamo nemosti. Kot človek sem tako nekako »zakasneli začetnik«, saj sem bitje, ki se izraža in se samozaveda šele s trenutkom, ko dospem v jezik in se z njegovo pomočjo začnem orientirati v svetu, in tako nikakor ne morem biti spoznavno prisoten na tistem svojem »prvem in pravem začetku« kot budna priča. Svet torej ob mojem rojstvu obstaja in jaz pridem vanj s svojim eksistencialnim bistvom šele v trenutku, ko tudi dospem v jezik. Jezik je torej tisti, ki začne odrejati moje življenje kot strukturo nekega izraznega sklopa. Tako začnem razumevati sam sebe in s tem začnem razumevati tudi svet okoli sebe. Torej so meje mojega jezika na nek način tudi meje mojega sveta, sveta, ki ga mislim in doživljam. Vsa moja znanja in zavest o ljudski preteklosti, vse moje izkušnje o ljudski sedanjosti in vsa moja predvidevanja o neki ljudski bodočnosti so plod neke tradicije, ki se preko govora in jezika prenaša name in preko jezika tudi od mene naprej. Zdi se paradoksalno, pa vendarle: jaz s svojim bitjem pričnem v trenutku, ko začne moja sposobnost lastne govorice in kjer začne moj jezikovni spomin tvoriti jedra mojega jaza. Jezik prevzame pobudo, besede dominirajo nad stvarmi in jaz in svet stopiva v neke vrste razkorak. Moja duša se nič več ne topi kot ob rojstvu v svetu. Jezik začne počasi poimenovati stvari in tista svetovna plazma iz začetka se začne krčiti. Neskončna površina sveta se oži na smiselne delce, brezmejno se oblikuje